



DE GORI, Esteban. "Poéticas y sociologías de la cumbia: aproximación a la actualidad de la música tropical en Argentina". *Culturas Populares. Revista Electrónica* 6 (enero-junio 2008), 16 pp.
<http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/gori.pdf>

ISSN: 1886-5623

POÉTICAS Y SOCIOLOGÍAS DE LA CUMBIA: APROXIMACIÓN A LA ACTUALIDAD DE LA MÚSICA TROPICAL EN ARGENTINA

ESTEBAN DE GORI
Universidad de Buenos Aires
CONICET

Resumen

El trabajo intenta dar cuenta de las mutaciones narrativas y de los lenguajes actuales de la música tropical en Argentina después de la crisis social y económica acaecida en el año 2001. Para ello, analizamos los relatos y significaciones que develan las letras que nos propone la cumbia como género musical, intentando establecer las maneras y formas en que este se construye y se recrea a sí mismo y a su público. Pretendemos establecer aquellos signos de la cumbia que narran, desde una perspectiva singular, el mundo social.

Palabras clave: cumbia, post crisis, narración, lenguajes.

Abstract

This paper intends to demonstrate the narrative mutations and the current languages of the tropical music in Argentina after the social and economic crisis which took place in the year 2001. The meanings of the cumbia lyrics are analyzed intending to establish the styles and forms in which it is made for the entertainment of its audience. We intend to establish those signs of the cumbia that narrate from a peculiar perspective the social world.

Keywords: cumbia, the social and economic crisis, narration, languages.

I. Introducción

Deseo realizar mis reflexiones sobre la *música tropical* después de la crisis del año 2001. Estas constituyen una continuación el trabajo titulado: *Notas sociológicas sobre la Cumbia Villera. Aproximaciones a una lectura y a un lenguaje del drama social urbano*¹. Allí se podrá encontrar un análisis conceptual sobre la cumbia como género musical, así como sus diversos lenguajes epocales, sus mutaciones y su inscripción en el drama urbano. Es un trabajo donde no solo se rastrean los lenguajes y las lecturas que nos propone la cumbia como género sino que da cuenta

¹ <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/105/10503814.pdf>

de la tragedia social abierta a partir de la crisis del 2001. Con esto, no deseo realizar una autorreferencia a mi trabajo, pero sería importante aconsejar una lectura al mismo.

Para continuar con nuestro texto quisiera narrar cuatro situaciones donde podemos encontrar pervivencias y legados de las modalidades y lenguajes que adopto de la cumbia en los últimos años.

1.

El día nueve de abril, mientras caminaba por la Avenida Corrientes, descubrí que mientras me cruzaba con Pocho “*La Pantera*”, se acercaba un joven policía y le gritaba: “¡¡¡Pocho sos un grande!!!”. Allí, advertí que estaba caminando al lado de uno de los cantantes de los primeros años de la década del noventa, que sonreía ante el descubrimiento de un policía y ante la mirada de los transeúntes.

2.

Hace unas semanas observé un programa de televisión en que le realizaban un adeudado homenaje al cuartetero Walter Olmos. Al verlo, me doy cuenta que en mi trabajo anterior me había olvidado de hacer una referencia a él. Walter murió accidentalmente en un hotel de la Ciudad de Buenos Aires en septiembre de 2002, jugando con una pistola. Murió como Rodrigo, después de realizar una presentación. Su cuerpo fue velado en una Bailanta de la Provincia de Buenos Aires, y después en su ciudad natal. Se fue, y Argentina se quedó sin otro heredero del cuarteto. También, ahora recuerdo, que falleció el mismo día que la cantante Gilda, solo que seis años después.

3.

El 17 de abril, leyendo el periódico, me entero de que el manager de la banda de cumbia *La Repandilla* es acusado de participar en un secuestro del hijo de un empresario de la Provincia de Buenos Aires. Ante los ojos atentos y desconfiados de la policía, observo que los integrantes de la banda y varios fanáticos se acercaron a la Fiscalía para apoyar al manager.

4.

En esta ciudad donde abundan las discusiones callejeras escucho gritos de dos hombres jóvenes que se insultaban por el alto volumen que gozaba una cumbia que provenía del automóvil de uno de ellos. Uno con los ojos hinchados de bronca le gritaba: “Metete la música en el culo, *negro villero*, volvé a villa hijo de puta!!!!!!”. Y el otro, desde la ventana del auto, articulando algunos gestos, le contestaba: “*Villero* sos vos, flor de pelotudo!!!!” En veinte segundos la música se perdía entre las calles.

A partir de estos relatos, quisiera hacer algunos comentarios:

II- De la cumbia del presente

La cumbia se ha instaurado como memoria musical, como género reconocido como tal tanto por su público como por aquellos que no lo integran. Digámoslo: es una memoria que integra un lugar en el *orbe musical* de Argentina. Pero también la cumbia –en sus diversos estilos– se ha instaurado como memoria viviente –o sea en constante recreación y disputa– de identificaciones sociales y culturales que en su apropiación constituyen referencias, adhesiones y públicos. Este género posee un valor performativo, instituye lenguajes e identidades, conforma en el tiempo una diversidad de *públicos* que funcionan como *generaciones musicales* –que no corresponden mecánicamente con las generaciones etáreas– que se encuentran anudadas entre sí, reconociéndose como parte de todo ese *mundus musical* de la cumbia del que hablamos.

De hecho, podemos decir que los medios masivos de comunicación, y en esto advertimos los programas televisivos dedicados a este género musical, están organizando y estructurando esa presencia del pasado de la cumbia en todos los ámbitos de la vida social y musical de Argentina.

Entonces, los cantantes, como Pocho *La Pantera*, Alcides o Ricki *Maravilla* son reconocidos como parte de un *mundus musical* que en estos tiempos actuales posee sus padres fundadores, continuadores y referentes, componiendo así una cultura de esa memoria musical que coexiste y se reafirma con la valoración contemporánea de lo superficial y lo efímero. Como advierte Elizabeth Jelin, “el temor al olvido y la presencia del pasado son simultáneos, aunque en clara tensión entre ellos”².

² Jelin, E., *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, España, 2002, pag. 10.

Y ello se puede pensar en este género que debe construir todos los días “la memoria de su origen y pasado”, pero al mismo tiempo debe someterse a un público que exige y ambiciona estilos efímeros y superficiales. Y aquí propongo una tesis: la estrategia de la cumbia, para persistir como tal, no solo fue fusionar diversos estilos y géneros, sino combinar y trabajar con los tiempos, pasado y presente, memoria y tensión de la misma, componiendo la *partitura (histórica) tropical*.

La estrategia se consolidó, porque la cumbia logró transformar una brecha temporal de ese acervo tropical en *recuerdos de un pasado*, que como dice Ricouer, integran esos recuerdos de los otros y esos códigos culturales compartidos que ayudan necesariamente a una persona individual a recordar. “Esos recuerdos personales están inmersos en narrativas colectivas, que a menudo están reforzadas por rituales y conmemoraciones grupales”³. Siguiendo a ese autor, podemos advertir que la partitura tropical constituye una narrativa colectiva donde pueden identificarse –porque se han construido– tiempos pasados y presentes.

Para finalizar este apartado es necesario advertir que la cumbia –y sus estilos– ha creado un lenguaje narrativo tan potente que ha forjado una semiótica donde la iconografía, las imágenes y los signos constituyen un léxico propio; mejor dicho, un *corpus singular* en el que habitan diversas temporalidades y memorias. Pero, también, habitan héroes y heroínas que se constituyeron como tales, porque en la actualidad se ha elaborado una especie de Edén Tropical.

Todo género musical –para ser un género en sí– necesita su propio panteón y su propia práctica para conservarlo. Gilda, Rodrigo y Walter Olmos integran el ejército de los santos tropicales en Argentina, y un *topos* donde aparece una bisagra entre el pasado y el presente. Su conmemoración no solo “son coyunturas de activación de la memoria”, como dice Elizabeth Jelin⁴, sino el reordenamiento del *tempo* histórico de la cumbia y el fundamento necesario –entre otras cosas– para periodizar su historia.

III-Aproximación a la actualidad

Quiero que me permitan escribir otra pequeña tesis: si la cumbia villera constituyó un lenguaje y una narración del drama social urbano –que había estallado con la crisis del 2001–, la cumbia actual no solo se ha *desadjetivizado*, sino que aparece como un lenguaje que cifra las características de una sociedad con mayor integración social y con

³ Ricouer, Paul, Las lecturas del tiempo pasado: memoria y olvido, Arrecife, Madrid, 1999, pag. 16.

⁴ Jelin, E, Los trabajos de la memoria, Siglo XXI, España, 2002, pág. 52

rasgos de crecimiento económico. Un lenguaje que realiza —de manera singular— una vuelta al drama cotidiano.

En Argentina observamos que durante los últimos cinco años se ha logrado superar la inestabilidad política al compás de la recreación de políticas orientadas a la integración social de amplios conglomerados sociales excluidos por las propuestas neoliberales. La pobreza y la tasa de desempleo se han reducido de manera significativa, dando un fuerte impulso al mercado interno. En este proceso, las referencias identitarias a la villa como identidad primaria comenzó lentamente a diluirse en los lenguajes de una cumbia que colocaba su mirada ya no en una vida social marcada por el drama social, sino por los avatares de una vida cotidiana inscripta en otras condiciones sociales, culturales y económicas.

Como dijimos, hay una vuelta al drama cotidiano, pero no es aquel provocado como residuo de la *fiesta* neoliberal y por sus incipientes consecuencias en las existencias particulares; sino que este es un drama que se desarrolla en un mundo cultural signado por cierta austeridad y por el recuerdo no deseado de la disolución. Una de las bandas más populares, El Original, habla de “cumbia de barrio”.

‘Cumbia de barrio,
cumbia cumbiera,
pa que la bailes
como tú quieras’.

Letra de *Cumbia de Barrio* (El Original)

Narran aquello que sucede allí, en un *ethos* social diverso, en la medula de las identidades sociales integradas: el barrio. Porque, a diferencia de este, la villa significaba una identidad vinculada a la desintegración, a la disolución societal y al bandolerismo. Inclusive puedo decir que la palabra *villero* perdió relevancia como forma de identidad musical, volviendo a restituirse —por el peso de la historia— la palabra *negro* (*cumbiero*). *Villero*, como lo expresábamos en el pequeño relato, vuelve a ser un adjetivo peyorativo, desarmándose el carácter afirmativo que había asumido a partir de la crisis del año 2001.

La cumbia de nuestra actualidad se transformó en el lenguaje interno y narrativo de las vidas cotidianas y de las identidades que allí residen. Pero son relatos de vidas que no están asediadas por el peligro social, sino por el drama de las relaciones personales tensionadas por las formas sentimentales y culturales que

propone la contemporaneidad. Lo efímero, la volatibilidad y la superficialidad de la vida propuesta por nuestros tiempos no solo atentan contra una política de la memoria, sino contra las relaciones sentimentales que aspiran a la conservación y a la regularidad de las mismas. El discurso sobre el amor es el preferido para observar esta tensión, allí donde juegan esas tensiones la música tropical busca su identidad. La cumbia desea constituirse no en el ojo “sentimental” de las pasiones amorosas argentinas sino en el ojo de la *fragilidad* de las mismas.

‘Hoy se seca nuestro amor, y nadie lo podrá regar mañana;
tú te vas, y con tu adiós se van las obras del amor, amada.
Dime q pasó contigo ahora q me das la espalda,
desnudos al quitar tu falda;
adiós..., adiós, amor, adiós, pero antes de marchar
dime q vas a buscar huecos en la habitación
que Cupido llenó con sus frases de amor;
adiós..., adiós, amor, adiós, mañana al despertar
a tu almohada abrazarás, creyendo q soy yo,
pero no te dirá bellas frases de amo’
Letra: ‘Adiós, Amor, Adiós’ (Néstor en Bloque).

‘Cuando te fuiste tú, me quedé sola aquí;
cuando te fuiste tú, te llevaste todo contigo;
al no tenerte más, yo pude comprender
que fuiste todo, y que ahora te he perdido;
cuando te fuiste tú, todo se derrumbó;
quedé llorando y con mi corazón vacío
y, al no tenerte más, todo perdió color,
y en esta vida ya no tiene sentido
si no estas conmigo’
Letra: ‘Cuando te fuiste tu’ (Karina).

Como nos explica Bourdieu,

‘el lenguaje común que, en tanto tal, pasa inadvertido, encierra en su vocabulario y sintaxis toda una filosofía petrificada de lo social siempre dispuesta a resurgir en palabras comunes o expresiones complejas construidas con palabras comunes...’⁵.

El amor como lenguaje encierra una narración de los *estados* del tejido social.

‘Qué locura he cometido
ya tus padres no me quieren,
si que amarte es un pecado
nunca mas tendré perdón;
siento transcurrir el tiempo
mas preciso de tus besos,

⁵ Bourdieu, P; Chamboredon, J.; Passeron, J; *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*, Siglo XXI, Argentina, 2002, pág. 37.

de tus ojos, de tus manos,
de tus palabras de amor.
Deberías comprenderme
y entender mis pensamientos,
que en ningún lugar del mundo
volveré a encontrar amor;
uno así como el que siento
desde que estoy a tu lado
que tan grato y tan sincero,
que no hay comparación’.
Letra ‘Amor Amor’ (El Polaco).

‘Amor, cómo es posible
que tú me quieras olvidar
ay, amor, dame una sola razón, dime con el corazón
qué es lo que hice mal;
si hasta ayer me decías que me amabas
qué es lo que pasó,
si hasta ayer por mí tu vida dabas,
por qué rompes mi corazón’.
Letra ‘Como te olvido’ (Karina).

Encierra, como observamos, una narración del microcosmos de las relaciones amorosas, apelando para narrarlo a los estereotipos mas comunes, pero que, en última instancia, intentan relatar y combatir contra aquello que Zygmunt Bauman denomina poderes de disolución de la modernidad, ya que,

‘el poder de licuefacción se ha desplazado del <sistema> a la <sociedad>, de la <política> a las <políticas de vida>...o ha descendido del <macronivel> al <micronivel> de la cohabitación social’⁶.

Advirtamos esto: en los relatos de la cumbia actual, el amor se encuentra en la inscripción misma donde se debaten aquellas tensiones entre la libertad individual (y el desapego de compromisos que esta conlleva), y la seguridad que ambicionan los amantes.

La partitura tropical actual esta signada por las narraciones de los vínculos quebradizos y transitorios⁷, pero también por las esperanzas de reunificación y

⁶ Bauman, Z, *Modernidad Liquida*, FCE, Argentina, 2004, pág. 56.

⁷ Letra ‘Doble vida’ (El Polaco):

‘Hoy doble vida...estoy viviendo...
en mis dos casas, mis dos mujeres.
Estoy con una... extraño a la otra.
vivo corriendo... sobresaltado...
Querido amigo.. dame un consejo...
las dos me brindan todo su afecto.
No quiero herirlas... temo perderlas...
pero mi vida... es un infierno...!!’.

regularidad como horizonte de expectativas de una juventud “cumbiera” que posee, entre sus valoraciones vitales, la realización misma en el amor. Amor siempre debatido y sufrido, en las diversas canciones, entre la fugacidad y la eternidad⁸.

IV- Estilos actuales

Confieso que he recorrido algunas bailantas en este último tiempo, y debo comentar que el nuevo estilo musical, que supone una nueva fusión, concentra al público más joven; queda para un público mayor la movida tropical mas tradicional. Desde el 2001 a nuestros días se produjo una búsqueda musical importante, y parte de ese proceso de renovación fue relatado en el año 2004 por Diego Pérez en un reportaje que daba cuenta de la renovación musical que se estaba produciendo. Este decía:

‘Para La Repandilla busqué lo mejor de la música, lo que más ha pegado, lo más divertido. Los vientos claros, si yo tocaba en las colectividades. Aparte de la diversión, también tengo canciones testimoniales, donde el fraseo es más dulce y tristón, con trompeta. También hay letras interactivas, *pacá payá*, las manos arriba, etc.’.

La cumbia actual constituye un “movimiento” que se expande sobre sí misma en términos de composición musical. ¿Qué quiero decir? Que el más contemporáneo de los estilos de la cumbia es el resultado de una fusión donde fueron incorporados el rap, el hip hop y el reggaeton⁹. Como observamos, la partitura tropical se vuelca sobre otros ritmos, para incorporarlos no solo como una estrategia del mercado, sino como

Letra ‘Enseñame a Olvidar’ (Karina):

‘Alguien me dijo que tú
encontraste un nuevo amor,
que ahora sí vives feliz,
que encontraste a alguien mejor que yo,
a alguien que te supo amar
y que no te hace llorar
como yo’.

⁸ Letra ‘Amarte’ (El Polaco):

‘Yo voy a amarte y adorarte,
mientras yo viva, a solo a ti voy a besarte,
yo voy a amarte y adorarte’.

Letra ‘Dame una oportunidad’ (Néstor en Bloque):

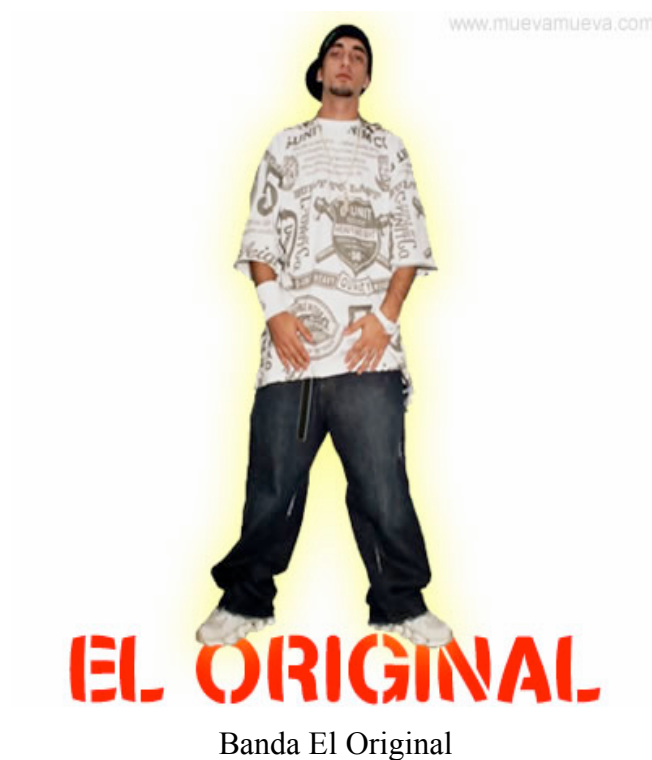
‘Yo quisiera volver
allá donde todo es felicidad.
Nunca pensé engañar
a quien me enseñó a querer y amar.
Qué solo estoy sin ti,
sé que ya te perdí;
si crees un poco en mí,
volvamos a intentar ser feliz’.

⁹ Esta fusión la integran: El Polaco, El Original, Néstor en Bloque, Karina, Agrupación Marilyn, entre otros.

inquietud de una partitura que siempre persigue la recreación de su identidad. A diferencia del rock o del pop, la cumbia está sometida a la necesidad de recrear una memoria, una identidad y una historia. Parafraseando a Hegel, la “razón” cumbiera es una razón inquieta que sale de sí misma porque ansía realizarse. Por lo tanto, la fragilidad de su existencia —en la historiografía de la música— la impulsa a buscar un sendero que la catapulte y realice como una tradición musical.

Esta búsqueda no solo enriquece a la cumbia, sino que la hace deudora de su diálogo cultural y musical con otros géneros que concentran una importante adhesión de los jóvenes. Pero ese gesto no es mera adaptación o copia, sino que rearticula su propio *corpus* con los diálogos que la cumbia desplaza hacia otras regiones del mundo musical, acercando a Argentina a los ritmos de Centroamérica y el Caribe.

Quisiera agregar algunas imágenes para dar cuenta de esta nueva situación.





Néstor en Bloque



KARINA
DIFUSION 2007



Detengámonos en estas imágenes. Ellas plantean algunas cosas que debemos tener en cuenta:

Primero, la estética y la palabra marcan la cohabitación en la cumbia de distintas fusiones y estilos. La apropiación de formas de vestirse, de formas gestuales y de estilos musicales son parte de un dialogo con la música reggaetón centroamericana y caribeña, que ha tenido en el último tiempo una fuerte adhesión por parte de los jóvenes. La

cumbia imprime –haciendo una fusión de géneros– sus rasgos particulares, su impronta y su posición de clase, aunque advirtamos que siempre pretende *cruzar el rubicón* hacia la aceptación del todo social. Ella es el único estilo y género popular que tiene *voluntad imperial*; desea conquistar un público (y un mercado) más allá de sus fronteras sociales. Su lenguaje iconográfico, propio de una cultura musical que le gusta *abusar de los ejemplos –documentum vitae–*, aspira a recrear identidades y referencias entendiendo que el impacto sobre las mentalidades, como explica Bronislaw Baczko, “depende ampliamente de su difusión, de los circuitos y de los medios de que dispone”. Porque

‘para conseguir una dominación simbólica, es fundamental controlar esos medios que son otros tantos instrumentos de persuasión, de presión, de inculcación de valores y de creencias’¹⁰.

La presión cultural por “ganar espacios”, y la presión sobre el mercado que ha generado la movida tropical, han impulsado a que varios canales de televisión hayan reservado varias horas los días sábados a la cumbia, así como se ha creado –en estos últimos años– en un canal dedicado al Tango un programa todos los días dedicado a la cumbia. La característica de este último es que se encuentra dirigido por los propietarios de una bailanta, y no por locutores que provienen de otros campos artísticos.

Volvamos a las imágenes. El cantante de *El Original*, como los músicos de *Néstor en Bloque* y *Karina* expresan no solo una renovación original en una forma de vestir apropiándose de los estilos estéticos del reggaetón, sino una renovación en las cadencias y en los gestos de la cumbia. La forma de pararse, de cantar y de mover los dedos y las manos dicen mucho de una nueva gestualidad que se diferencia de los estilos cumbieros anteriores. Una generación musical se hace de ritmos, imágenes y gestos.

El Polaco, un cantante en ascenso y muy popular entre los jóvenes, publicita la identificación de su nombre con un tatuaje¹¹ que está más ligado a los estilos que combinan el *graffiti* latino y pandillero propios de la referencia a un barrio o a una pandilla que los antiguos tatuajes que remitían a seres queridos. Si el tatuaje propio de la cumbia villera hacía referencia al odio visceral a la policía y al recuerdo de los caídos

¹⁰ Baczko, B, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991, pág. 31.

¹¹ Letra ‘Amor de Colegio’ (El Original):
‘Yo lo que quiero es que tú me demuestres
de que eres una muchacha decente,
y aunque en mi brazo llevo un tatuaje,
dice la gente que soy maleante, pero todos mienten’.

por la metralla de esta, el nuevo tatuaje hace referencia a las formas del *graffiti* que hablan sobre el barrio, el grupo y el dinero. Inclusive los tatuajes se han refinado estéticamente.

Quisiera dedicarle unas palabras a Karina. Ella continúa con la tradición que había inaugurado Gilda; es una cantante que decidió realizar su profesión artística por los talentos musicales que posee, y no por la exhibición de su cuerpo, tantas veces solicitadas en el ambiente de la cumbia. En su obrar catapulta así ese estereotipo fundado en la década del '90, donde las cantantes aceptaban ser los *objetos carnicos* de la cumbia. Pero Karina ha logrado una gestualidad ajustada a los nuevos tiempos de la cumbia, recreando formas discursivas donde su léxico está más ligado a un relato que se inscribe en la fragilidad social de las relaciones entre hombres y mujeres que en la idea de una mujer bucólica que espera y que sufre.

De estos músicos, debo confesar que muchos de nosotros –quienes rondamos los 35 años– percibimos cierta distancia. Y ello se debe, a que estos en sí mismos constituyen una *generación musical singular* que, sin dejar de practicar su impronta en el *mundus musical*, acepta que dicha singularidad es resultado no solo de las fusiones, sino del dialogo que mantiene con los viejos y nuevos legados musicales. Y esto es tan así que nadie de esta nueva generación pretende provocar un género radicalmente distinto a la cumbia.

V-Músicos y Artistas

Ahora, esta *generación musical* también cohabita el orbe cumbiero con grupos que practican un estilo tradicional de cumbia. Estos últimos se niegan a las fusiones que no estén vinculadas al mundo argentino o latinoamericano de la cumbia. La gran referencia de estos grupos está dada por un anclaje territorial: La Provincia de Santa Fe. Esta congrega un estilo musical que logra irradiarlo más allá de la propia provincia. Es una provincia-cumbia, una ciudad-estado de la cumbia, para remitirnos a una referencia clásica.

No podemos dejar de advertir que grupos como La Nueva Luna, Los Leales, Grupo Trinidad, Leo Mattioli, Los Lirios y otros siguen convocando y suscitando a una generación de hombres y mujeres mayores de treinta años, y que no es un publico menor en la movida tropical. Ellos también disputan y recrean la conformación de una tradición musical y la inclusión a un tiempo histórico. Su presencia, regular y activa, en el orbe cumbiero *les permite introducirse en la historia musical* a partir de la defensa de

su propio arte y estilos. La cumbia, dicen muchos, se defiende ensayando, tocando y creando, como la escritura.

VI- A modo de conclusión y confesión de algunas deudas

Como advertimos, el orbe cumbiero constituye una partitura tropical que encierra una geometría de legados y tradiciones en el mismo momento que intenta forjar una historia de ella misma.

En el año 2008 encontramos la consolidación de una generación musical que ha logrado y ampliado el campo de las fusiones rítmicas, incorporando ritmos, estéticas y estilos centroamericanos y caribeños. Pero dicha *generación musical*, a diferencia de la generación de la *cumbia villera*, no está asediada por el drama social perpetuo o por el peligro de la disolución –y de su propia disolución como generación–, sino que su lenguaje narra las complejidades y fragilidades de los vínculos sentimentales humanos. Allí, encuentran un sendero donde desarrollan –a modo de pequeños ensayos– narraciones y relatos que desvelan la tensión entre lo efímero y la esperanza de lo estable y reunificador. La cumbia es una *conciencia desgraciada* que desea la reunificación –inmediata, placentera–, pero el mundo social se le devela –en sus relatos– como fragmentación y división. Pero lo desgraciado y sufriente de ese mundo social no la paraliza, sino que la impulsa hacia otras realizaciones y composiciones.

Confieso, por último, la deuda que poseo con el cuartetazo cordobés y las irradiaciones y estilos que ha propuesto en nuestro país y en nuestra cultura musical. También confieso mi deuda analítica con la riqueza musical y de lenguajes que han cosechado *La Mona Jiménez*, Jean Carlos, la Banda XXI, Rodrigo y Walter Olmos. Adeudo, como verán, un trabajo sobre este género que llevará algún tiempo, pero que gratamente les alcanzaré cuando pueda culminarlo.

Y por ello, a modo de pagar –insuficientemente– esta deuda quisiera dejarle a los lectores de *Culturas Populares* una pequeña escritura, un *texto dentro de otro texto*, realizada el 24 de junio en conmemoración de los 7 años de la muerte de Rodrigo. Este escrito se denomina:

Rodrigo Bueno. In memoriam tropical

24 de Junio de 2000. Día de San Juan el Bautista.

Rodrigo Bueno. Rodrigo, para todos nosotros. El *cuartetero* cordobés muere en la ruta. Su cuerpo –real, sanguíneo, laboral– yacía allí como todas las imágenes argentinas de una década turbulenta que finalizaba. El final de una década lo devoraba.

La noticia nos asalto en la noche: enmudecimos, descreímos, lloramos y volvimos a sus últimas figuras. Esas que recordamos: risueñas, atrevidas y audaces. Paradito en la tarima del *Luna Park* como hacia mucho que nadie lo hacia. Paradito, como ningún político profesional podía hacerlo, ante tantos seguidores. Seguidores de todos los barrios: empobrecidos, soñadores, buscadores de promesas, pequeños trovadores tropicales, juglares de todas las montas, que ya no eran reunidos por los partidos políticos ni las organizaciones sociales. La *música tropical* –la *cumbia* y el *cuarteto*– recorrieron la Argentina, refundaron los lazos entre ciudades y pueblecitos que los trenes ya no realizaban.

Ese *lenguaje musical*, propio de mediados y finales de la década de los años 90, oficiaba a su manera de trama, de ligazón territorial e identitaria a partir del trajinar de las rutas. Los *trabajadores tropicales* se trasladan en ómnibus, en camionetas y en automóviles. Los aviones son para otros músicos, músicos de grandes ciudades, de capitales y no de pequeñas ciudadelas. Digámoslo: a través de la cumbia y del cuarteto, la Argentina, la nación, se manifestaba en su condición musical.

En esos años, la música tropical, al recorrer el territorio, intenta componer una nación. Si, la nación cuartetera, la nación cumbiera. Esa nación musical –trama de estilos, gramáticas y gestos– donde sus propias promesas se erigían *como reclamo* a aquellas promesas sociales resquebrajadas; a aquellas que el sistema político y económico no deseaba realizar por esos años (2000).

¿A donde nos encontró su muerte? A algunos en una bailanta, a otros en la calle, a otros en entresueños, y a otros en la impavidez de la noche. Rodrigo: un cuartetero moría en la ruta. Un músico, un trabajador flexibilizado, un pícaro sin más yacía allí, en una autopista –en esas panaceas infraestructurales del neoliberalismo argentino– sin obra social y sindicato que lo defendiese. Después de todo, en los años 90, los músicos tropicales morían trabajando como sus seguidores en las obras de construcción, en los trabajos precarios y temporarios. No podemos olvidar a *Gilda* –la maestra jardinera que había reconfigurado el lugar de las mujeres en el mundo tropical–, aquella que falleció en la ruta. Por supuesto, trabajando.

En la última década de los años 90, el *Adán y Eva* de la música tropical se despedían. De alguna forma, ellos habían caído del paraíso neoliberal. Se habían caído de allí, de una cumbia que apelaba –en la fiesta del consumo– al olvido de los desgarramientos provocados por los sucesos hiperinflacionarios. Ellos, Rodrigo y Gilda, componían el lenguaje de aquellas fisuras de ese mundo neoliberal que se expresaban en los dramas cotidianos, en los dramas pasionales, rasgando la fiesta con los atributos más inmemoriales de los hombres y las mujeres: pasión, amor, odio, venganza.

Así, las fisuras de las promesas neoliberales eran “*leídas*” en la complejidad de las tensiones amorosas y pasionales. *El mundo tropical se constituía en lectura y lenguaje de las fisuras de un mundo neoliberal que había disuelto las promesas, las esperanzas y las realizaciones sociales.*

Después del Día de San Juan, Rodrigo fue sacralizado, dejando su música clavada en las memorias populares. Aquel que soñó –y logró– jugar al fútbol con Diego Maradona, fue canonizado por sus seguidores ditirámicos y dolientes tan parecidos a aquellos que asomaban en sus canciones.

Rodrigo forjó a partir de su muerte una *memoria dramática y pícara* de la música tropical, y ello parecía la mejor imagen de los finales de la década del '90.

Rodrigo. Ese hijo *tropical* del teatro argentino de las mejores picardías. Todavía se recuerda el eco de sus dulces canciones. Todavía el cuarteto sufre la ausencia de su nombre. Así como lo sufre el lenguaje musical de una época.

Rodrigo. In memoriam tropical.

Bibliografía

Baczko, B, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.

Bauman, Z, *Modernidad Liquida*, FCE, Argentina, 2004.

Bourdieu, P; Chamboredon, J.; Passeron, J; *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*, Siglo XXI, Argentina, 2002.

De Gori, E, *Notas sociológicas sobre la Cumbia Villera. Aproximaciones a una lectura y a un lenguaje del drama social urbano*, Convergencia. Revista de Ciencias Sociales. Universidad del Estado de México-Revista Argentina de Sociología. Año 12 Nro. 38/ mayo-agosto 2005.

Jelin, E, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, España, 2002.

Ricoeur, Paul, *Las lecturas del tiempo pasado: memoria y olvido*, Arrecife, Madrid, 1999.